



## **Cuadernos de Ilustración y Romanticismo**

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 20 (2014)

### **LA CRIADA MAGA EN LA COMEDIA DE MAGIA DEL SIGLO XVIII, O DE ESCENÓGRAFAS Y PEDAGOGAS EN EL OCASO DEL ANTIGUO RÉGIMEN**

Ana CONTRERAS ELVIRA

(Real Escuela Superior de Arte Dramático)

*Recibido: 07-01-2014 / Revisado: 25-05-2014*

*Aceptado: 24-05-2014 / Publicado: 19-07-2014*

**RESUMEN:** En el teatro popular del siglo XVIII y, en concreto, en la comedia de magia, autores como Juan Salvo y Vela y, sobre todo, don Nicolás González Martínez, reivindican la igualdad de las mujeres en la sociedad y en las tablas. Por ello escriben personajes que ocupan un lugar central y protagónico en la trama y en el escenario, y desempeñan oficios artísticos e intelectuales hasta ahora reservados a los varones, como es el caso de la escenografía y la pedagogía. Este último propone, además, un modo de relación entre mujeres basado en la sororidad, que se traducirá en la confusión de los papeles de la maga y la criada.

**PALABRAS CLAVE:** Comedia de magia, Teatro español del siglo XVIII, Juan Salvo y Vela, Nicolás González Martínez, Escenificación, Interpretación.

### **THE MAID MAGICIAN IN THE COMEDIA DE MAGIA OF THE EIGHTEENTH CENTURY, OR ABOUT FEMALE SET DESIGNERS AND PEDAGOGES IN THE SUNSET OF THE OLD REGIME**

**ABSTRACT:** In the Spanish popular theatre of the eighteenth century, particularly in the «comedia de magia», authors as Juan Salvo y Vela, and above all, Nicolás González Martínez, claim the equality of women in society and stage. So they write characters that occupy a central and leading role in the plot and on the stage, and play artistic and intellectual professions reserved to men before, such as set designing and pedagogy. Nicolás González Martínez also offers a model of women relationship based on sisterhood, which will result in the confusion of the roles of the magician and the maid.

**KEYWORDS:** Comedy of magic, Spanish Theatre of the 18<sup>th</sup> Century, Juan Salvo y Vela, Nicolás González Martínez, Performance, Acting.

## O. INTRODUCCIÓN

En su excelente artículo «De criada a camarera: El personaje de la graciosa en el teatro español del siglo XVIII», María Angulo Egea sentó las claves de la evolución del personaje de la criada durante el XVIII en los distintos géneros dramáticos y escénicos. Por lo tanto, no nos centraremos en dar una panorámica general, trabajo que ya realizó ella de forma magistral, sino que trataremos de profundizar en algunos aspectos menos explorados. En concreto, como ya anuncio en el título, trataré el tema de la criada maga aludiendo a las dos series de la época en las que aparecen sendas criadas magas: la serie de cinco comedias *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde*, de Juan Salvo y Vela, y la serie de cuatro comedias titulada *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, y *Asombro de Salamanca*, de Nicolás González Martínez. Me centraré sobre todo en la segunda, en la que el tema tiene mayor desarrollo. Si bien en el resto de comedias de magia el personaje de la graciosa siente recelo, cuando no pánico, hacia todo lo relacionado con las ciencias ocultas, en estos casos ocurre todo lo contrario. En el *Asombro de Salamanca*, en concreto, una parte de la acción a lo largo de la serie tiene que ver con los progresos en el aprendizaje de la magia por parte de la criada Inés. Esta subtrama permite al autor participar desde las tablas en un asunto candente en la época, el de la igualdad de género y la educación de las mujeres, incluidas las de las clases humildes. Por otro lado, el tema de la criada maga remite, obviamente, a la cuestión de la relación entre magia (o brujería) y mujer. Sin embargo, lo trataremos solo incidentalmente, centrándonos más en la perspectiva escénica y la relación actor-personaje. En el teatro del XVIII, así como en el aurisecular, el papel de la criada era interpretado por la graciosa o tercera dama de las compañías, y el de la maga por la primera dama. En las comedias que vamos a tratar no ocurre solo, como hemos dicho, que la criada ejerce funciones de maga, sino que la primera dama transgrede las hasta entonces rígidas normas sociales. En el primer caso, casándose con un inferior, en el segundo, desempeñando el rol de criada en la primera parte de la serie, cosa poco frecuente en ambas centurias y que es importante detenerse a analizar, pues está relacionado con las ideas sobre la igualdad que anuncian el cambio de orden social. Además, el asunto de la maga criada nos conducirá a la definición de la magia como escenotecnia, lo que contribuirá a matizar una de las críticas más frecuentes al género desde su época hasta nuestros días, y es la de la superstición e ignorancia de su enunciación y recepción. En definitiva, abordaremos el tema del personaje de la criada dieciochesca como nos lo proponen Salvo y Vela, y sobre todo don Nicolás González Martínez, desde una doble perspectiva de género y clase, imbricado con el asunto de la magia, que el último expone desde un doble punto de vista: como saber artístico y científico.

## I. LA CRIADA EN LA HISTORIA DEL PERSONAJE TEATRAL Y ESCÉNICO

La Historia del teatro está indisolublemente unida a la idea que el ser humano tiene de sí mismo. En este sentido, la evolución de las distintas consideraciones acerca del lugar que los hombres y mujeres ocupan en la naturaleza y en la sociedad se refleja de manera privilegiada en la evolución del personaje escénico, en sus apariciones y desapariciones. Las diferentes terminologías, tipologías y teorías acerca del trabajo del actor son suficientemente indicativas de lo que digo.

Haciendo un minúsculo repaso, podemos recordar cómo en Grecia el «carácter» es un personaje «arquetipo», que nos habla de la inquietud del hombre acerca de sus sentimientos y conductas esenciales. El teatro medieval se ocupa de las narraciones sagradas y los personajes que se representan tienen este carácter. En este teatro no aparece el hombre

común, solo aquellos que conciernen al relato bíblico. El Renacimiento supondrá una transformación en la visión del hombre, y tendrá su correlato en el personaje teatral: a partir de ahora el ser humano ocupa el centro del universo y del escenario desplazando a dios, y en ese teatro del mundo se representan todos los estratos sociales: rey, nobleza y vasallos, hombres y mujeres, cada uno ocupando en las tablas el mismo lugar que tiene reservado en la vida. La tipología de los personajes, por lo tanto, cambia, los personajes «alegóricos» y «míticos» de la época anterior quedan reducidos a unos géneros determinados, y aparece el personaje «tipo», representante del grupo, de los distintos colectivos sociales. El XVIII verá una transformación semejante. Camino del individualismo y del surgimiento del «personaje-individuo» decimonónicos, hacia finales del siglo el teatro ilustrado se propondrá el protagonismo de unos personajes: los burgueses, la desaparición de otros: la nobleza y los criados, y la posición subordinada de las mujeres (Blas y Contreras, 2013). En ese proceso doble hacia la «invisibilidad», por género y clase, el personaje de la criada vivirá un paradójico y efímero esplendor en los géneros populares, paralelo al que vive el género femenino en la sociedad dieciochesca.

Efectivamente, al hablar de la Historia de las mujeres desde una perspectiva contemporánea, la palabra que surge con mayor frecuencia es «invisibilidad». Sin hacer un estudio exhaustivo de la consideración del género femenino en la historia del personaje teatral y del arte escénico, conviene recordar que durante la Edad Media en Europa sólo podían representar los hombres. Así ocurrían curiosos casos de travestismo, como el de la famosa pieza escénica del *Quem Quaeritis*, en que cuatro señores sacerdotes «hacían» de tres mujeres y un asexuado ángel. La prohibición de representar a las mujeres se extendió hasta la época moderna con diferencias entre los distintos países. En Inglaterra, como es bien sabido, durante el Renacimiento y el siglo XVII los papeles femeninos siguen siendo interpretados por hombres. Si bien puede parecer paradójico que se prohiba a las mujeres desempeñar el oficio teatral en un país en el que reina, con todo su aparato espectacular, una señora como Isabel I, en realidad la explicación está, más allá de las consabidas consideraciones acerca del cuerpo y la moralidad, en lo que señala Sylviane Agacinski, y es que el pensamiento filosófico y teológico, clásico y cristiano, ha sido siempre androcentrado. Es decir, se ha hecho pasar por universal un discurso masculinamente sexuado. Desde este punto de vista, dado que la escritura dramática es tan «masculina» como el resto de la escritura, no debe extrañarnos que las voces y cuerpos que la enuncien sean también masculinos. Al fin y al cabo, las mujeres escritas son fruto de la imaginación del varón más que trasunto de la realidad. En España, sin embargo, gracias a la influencia italiana, la mujer puede representar desde 1587. Desde entonces, cuando un personaje femenino es interpretado por un hombre, caso de algunos entremeses de Rueda, no se trata de suplantar sino de provocar la hilaridad, ridiculizando y exagerando las características «varoniles» de ciertos personajes cómicos, como «la negra» o «la gallega». Ahora bien, no deja de resultar curioso —y confirmaría nuestras afirmaciones sobre la evolución en la escena de un discurso teatral absolutamente masculino hacia un mayor protagonismo de las mujeres en el XVIII— que, mientras en los espectáculos musicales de gran espectáculo del XVII los papeles importantes de mujeres los representan «castrati»,<sup>1</sup> en los espectáculos dieciochescos del mismo tipo todos los papeles, tanto femeninos como masculinos, son ejecutados por actrices.

Pero claro, al tratar el personaje de la criada como reflejo de una realidad social, no solo hay que tener en cuenta la perspectiva de género sino también la perspectiva de

<sup>1</sup> Así lo recoge Merino Peral (2010: 82-104) al explicar el espectáculo *Il Bellerò Fonte*, de Vincenzo Nolfi, representado en el Teatro Novísimo de Venecia en 1642, con escenografía de Torelli.

clase. Aristóteles y sus lectores establecieron no solo la separación de la producción teatral en dos géneros —comedia y tragedia—, sino la de la propia sociedad: los ilustres, la clase alta, dignos protagonistas del género «importante», la tragedia, y la clase popular, baja, protagonistas del género «menos importante», la comedia (Llanos López, 2007). Las comedias españolas del XVII y XVIII comparten la transgresión de la enseñanza aristotélica en cuanto a géneros y personajes. Basta una ojeada a las listas de personajes para comprobar que casi hay equilibrio numérico entre representantes de los estamentos, altos y bajos, y equilibrio también de hombres y mujeres. De hecho, las compañías estaban formadas por un número relativamente similar de galanes y damas, graciosos y graciosas, si bien no aparece, como tal, un personaje femenino equivalente al «barba» —ni al «vejete»—, aunque el volumen *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, editado por Luciano García Lorenzo, confirma la presencia, en no pocas obras, de este personaje femenino<sup>2</sup> contrapartida del «barba». Es decir, hay una separación absoluta y clara de géneros y estamentos, pero no se produce la invisibilidad de ninguno de ellos. De hecho, hay un cierto equilibrio también en la cantidad de texto enunciada por los distintos personajes, número de escenas y protagonismo. Hacia finales del XVIII y definitivamente en el XIX, llegando hasta nuestros días, se va reduciendo el número de mujeres y también el tiempo de su aparición en escena. Una de las muestras de la violencia estructural contra la mujer de la sociedad patriarcal que se instaura en el XIX es, precisamente y como es bien sabido, la separación del ámbito de lo público y lo privado, y la ocupación del espacio y tiempo públicos por los hombres. Esta división entre espacio público y privado y la relegación de las mujeres a este último, tiene su correlato en la escena. Las mujeres no ocupan en igualdad de condiciones el espacio escénico. No solo permanecen mucho menos tiempo en él, sino que serán relegadas a los márgenes, quedando el centro para los hombres. No es extraño, pues, que las grandes divas del XIX, como Sara Bernhard, se empeñen en interpretar los grandes papeles masculinos, y ocupar el centro de la escena.

2. LAS SERIES *EL MÁGICO DE SALERNO*, PEDRO VAYALARDE, DE JUAN SALVO Y VELA Y *CUANDO HAY FALTA DE HECHICEROS LO QUIEREN SER LOS GALLEGOS*, Y *ASOMBRO DE SALAMANCA*, DE DON NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ

A Salvo y Vela lo hizo famoso Moratín cuando sentenció:

Un sastre llamado don Juan Salvo y Vela, eligiendo el camino más breve de agradar al patio mediante el auxilio de los contrapesos y las garruchas, publicó la comedia *El mágico de Salerno Pedro Vayalarde*, y tanto aplauso tuvo, y tanto le solicitaron los cómicos y los apasionados, que dio libre curso a la vena poética; y en otras cuatro comedias que escribió con el mismo título, amontonó cuantos disparates le pidieron y algunos más. Compuso después un auto y varias comedias de santos, todo por el mismo gusto, adquiriendo general estimación entre las mujeres, los beatos y los muchachos (Citado por Buck, 1986: 251).

Poco más, en realidad, se sabe de él. Muchos estudiosos de prestigio se han ocupado de su *Mágico de Salerno* —Buck (1986: 251-261), Caldera (1992: 321-340),

<sup>2</sup> El número de madres se incrementa en el teatro del XVIII, como es el caso de la Diana de Salvo y Vela. En las obras de Nicolás González Martínez es sorprendentemente alto el número de madres con un papel destacado en la trama.

Andioc (1988: 61-62), Caro Baroja (1974: 98-104), Barrientos (2011: 123, 211-212, 400, 580-582), Gotor (1983: 107-147)—, pero no existe ningún estudio monográfico sobre el escritor. Los términos en los que se habla de él repiten, en gran medida, los de Moratín. Entre las numerosas piezas largas y breves que se conservan de este dramaturgo, destaca, como ha quedado claro, la serie de *Pedro de Vayalarde*. Se trata de un pastor que se enamora de una dama, Diana, y es correspondido. El Demonio ayuda con la magia en los diferentes breves en los que estos amores ilícitos pondrán a los amantes. Al final, se casan contra todo y contra todos. Pero, a pesar de lo que dice el título, Pedro solo será el protagonista de las dos primeras partes, pues muere al final de la segunda en olor de santidad y con milagro incluido. En las siguientes comedias, y sobre todo en las dos últimas, será Diana protagonista y maga, apareciendo el fantasma de Pedro cada vez menos. La serie tuvo un éxito increíble, reponiéndose una u otra parte casi anualmente hasta el final de la centuria.

De don Nicolás González Martínez aún sabemos menos, pues ambos Moratines y otros eruditos ilustrados pusieron buen cuidado de silenciar hasta su nombre. Así que hoy tenemos muy pocos datos biográficos. Se desconocen las fechas de su nacimiento y muerte, pero sabemos que en las décadas de los cuarenta y cincuenta «es el “ingenio” de la compañía de José Parra, para arreglar comedias antiguas, “exornar” comedias más recientes y escribir sainetes» (Herrera Navarro, 1993: 225), que «sucedió a Cañizares, como censor de comedias, se conservan cartas de pago desde 1752 hasta 1766, durante los años en que A. P. Fernández fue fiscal de ellas (Almacén de la Villa, 4-66)» (Álvarez Barrientos, 2011: 486-487), que es «un autor central para la zarzuela en los años cuarenta del siglo XVIII», (Kleinertz, 1998: 9) y que, junto a Antonio Pablo Fernández es el sainetero más importante de los años cincuenta, pues escribió cerca «de setenta piezas breves para la compañía de Parra» (Coulon, 2012: 183). También es el autor de las tres primeras partes de *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, y *Asombro de Salamanca*, y seguramente de la cuarta. En todo caso, la serie tuvo gran éxito a mediados del siglo.

La serie tiene como protagonista a Cristerna, una maga de Lugo quien, enamorada de don Sebastián, en la primera parte le sigue hasta Salamanca y entra a trabajar como criada en casa de don Facundo y su hermana doña Mencía, amada de don Sebastián. Allí realiza prodigios que llevan a Juan Chamorro, escribano de un pueblo cercano y amigo de don Sebastián, a instruir una causa contra ella. Los criados de la casa, Inés y Toribio, le piden que les enseñe la magia y, cuando la justicia les persigue, escapan con ella. Las siguientes partes transcurren en Lérida, Florencia y de nuevo en España, y siempre acaban con los protagonistas escapando de la justicia.

La serie sigue la línea de *Vayalarde* —seguramente pretendiendo emular su éxito—, y presenta homenajes, concomitancias y también diferencias. En ambos casos, como hemos dicho, las protagonistas son damas que escapan a su condición, se auto-marginan en cierto modo, buscando la libertad. Ambas harán todo lo posible por conseguir al galán que ellas desean y, de hecho, ésta suele ser la acción principal de todas las comedias. Por otro lado, como también hemos dicho, en ambas comedias las criadas se harán magas y, si la criada de Diana se llama Nise, la de Cristerna se llamará Inés, con las mismas cuatro letras. También aparecen sendos Chamorros en ambas series, y algunos trucos, como la aparición del gracioso mientras se hace una purga, se repiten. Ambos autores, además, comparten un posicionamiento por la igualdad, más de clase, en el caso de Salvo y Vela, y de género en el de González Martínez. En este sentido, son definitivas las palabras de Pedro Vayalarde en la primera parte —nótese el parecido con la famosa intervención del

*Como gustéis*,<sup>3</sup> de Shakespeare—:

Porque tiene más fortuna  
del mundo el mayor Monarca,  
solamente es más que yo,  
pues son los cuerpos, las almas  
de los hombres unas mismas,  
con distintas semejanzas.  
En el teatro del orbe  
¿es más todo, que una farsa,  
donde es el poder galán,  
la hermosura primer dama,  
el regocijo gracioso,  
el conocimiento, barba,  
y las demás la fortuna,  
el enojo, la desgracia,  
la casualidad, y el triunfo,  
cuya compañía, acabada  
la Comedia, con que el tiempo  
representa sus mudanzas,  
al vestuario del sepulcro  
vuelven todos a ser nada?  
Pues si no me diferencio  
yo de todos, ¿por qué aja  
aquesta deidad mi triunfo  
con esta grosera paga? (Salvo y Vela, s.a.: 3).

Pero también existen importantes diferencias entre ambas series, sobre todo en lo que concierne a la magia. Mientras en la serie de *Vayalarde* la magia es obra del famoso pacto demoníaco, y los libros en los que se recogen los conjuros son de magia negra, la magia de los gallegos es científica, y los libros son de matemáticas, por eso en el primer caso la magia ocurre por arte de ídem, mientras en el segundo se estudia y aprende. Como he dicho, la serie es absolutamente laica,<sup>4</sup> prácticamente sin referencia de ningún tipo a Dios, el Demonio o la Iglesia.

3 «Jaques: ¡El mundo es un gran escenario / y simples comediantes los hombres y mujeres! / Y tienen marcados sus mutis y las apariciones / y en el tiempo que se les asigna hacen muchos papeles, / pues en siete edades se dividen sus actos. La infancia / va primero, que llora y que babea en manos de su ama. / Luego es el muchacho llorón que arrastra su mochila / y su cara resplandeciente por la mañana, como caracol / cansado, hasta la escuela. Luego el amante / suspirando como un fuelle, entonando baladas / tristes que dedica a las cejas de la amada. Y el soldado / profiriendo juramentos, con barbas de leopardo / celoso de su honor, duro y eficaz en la pelea, / tras las pompas de la gloria que quiere ver / hasta en la boca del cañón. Y el justicia, / de hermosa panza abombada, repleta de capones, / ojos severos, corte de barba al uso / repartiendo lugares comunes y sentencias, / así representando su papel. La sexta edad / muestra con sus pantuflas a Pantalón enjuto / con anteojos sobre la nariz y bolsa en el costado; / sus calzas juveniles, que ha conservado bien, le quedan / anchas en sus piernas escuálidas, y su vozarrón / viril, que atipla como un niño, suena a caramillo / y a flauta. Y la escena final /—con la que termina esta historia azarosa— / es la segunda infancia o el olvido, / ciego, desdentado, sin paladar, sin nada» (Shakespeare, 1996: 228-229).

4 Esto solo era posible plantearlo, precisamente, en los años cuarenta, como ya expliqué en un artículo sobre la ciencia y la magia en el XVIII (Contreras, 2010b), y con esta obra González Martínez contribuye a la encarnizada polémica que desde 1735 se estaba produciendo en torno al moderno concepto de ciencia.



### 3. SOBRE LA CONFUSIÓN DE PAPELES DE AMA Y CRIADA Y EL CONCEPTO DE IGUALDAD EN DON NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ

En el XVIII se produce el tránsito de la sociedad estamental a la sociedad de clases. Al final del proceso seguirán existiendo élites y subordinados, pero su caracterización será muy diferente. Así, los criados van dejando de ser siervos para pasar a ser asalariados. Esto quiere decir que se rompe con un tipo de lazos que tienen que ver con la fidelidad y se crean otros meramente económicos. Por supuesto, dejo aparte la circunstancia de los esclavos, que todavía existen en el XVIII<sup>5</sup> y que también aparecen retratados en las comedias de magia, como ocurre en *El mágico Africano* o en *El mago Federico*. En el caso de los criados españoles, en la vida real debía ser frecuente el cambio de casa, a tenor de los anuncios que aparecen a mediados de siglo en el *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico* (Biblioteca Nacional, Signatura HN/2736) fundado por Nipho. En los criados dramáticos, existe un reflejo de esta circunstancia, una temprana autoconciencia de su condición de asalariados, y es recurrente en las comedias de las que nos ocupamos la escena en la que el criado o la criada pide la cuenta y se despide. La cuestión es que el servicio deja de ser un estado intrínseco o innato y pasa a ser una profesión que se puede ejercer o cambiar, y así lo demuestran los criados de Vayalarde, Nise y Chamorro, quienes al final de la cuarta parte se casan y montan una tienda con la dote que dio Diana a Nise.

En cuanto a los «amos», en la sociedad estamental las élites no trabajan, pero sí en la nueva sociedad de clases, con su ética del trabajo. Lo que ocurre es que se crean unos trabajos apropiados para ricos y otros para pobres. En Moratín, por ejemplo, cuyas obras contienen una buena muestra de la ideología y didáctica de la sociedad de clases, los burgueses andan siempre atareados con negocios y libros de cuentas, mientras las tareas de los criados, y sus mismas personas, se vuelven obscenas. Los sainetes de don Ramón de la Cruz, por el contrario y como es de sobra sabido, están en su mayoría protagonizados por artesanos y trabajadores de varios oficios. Esta divergencia en el protagonismo de los distintos géneros literario-dramáticos tiene que ver, como hemos dicho, con una separación de géneros paralela a la separación de clases, ambas jerárquicamente establecidas ya desde las tablas.

En las obras que nos ocupan, sin embargo, aparece otro signo significativo del desmoronamiento de la sociedad del Antiguo Régimen que no implica la ocultación de los criados, sino todo lo contrario. Se trata de la disolución o confusión de los estamentos. Si en el siglo XVII los lugares de amos y criados están netamente definidos, en el teatro popular del XVIII, y en concreto en las comedias de magia, aparecen las transgresiones, como hemos dicho, con absoluto desprecio del decoro, para mayor horror de los señores ilustrados por cuanto tiene de subversivo para el Nuevo Orden.

En el caso de los protagonistas masculinos, era frecuente en el XVII el caso del noble que vive como salvaje o pastor, es decir, que trabaja, porque por alguna circunstancia del destino no conoce su condición. Al final se descubre lo que todos sospechaban, dada la visión esencialista del mundo, que un personaje tan galán y fino no podía más que pertenecer por nacimiento a la nobleza. Este tipo de relato también se da en el XVIII en la comedia de magia con idéntico desenlace, como es el caso de Giges. Pero también se da el caso del pastor u obrero, como el ya citado de Vayalarde o el herrero Brancanelo, que reivindican la igualdad de todos los hombres y gracias a la magia ascienden en la escala social. En la primera parte de *El mágico de Salerno*, al final se produce el mencio-

<sup>5</sup> Es conocido el caso de una esclava propiedad de María Ladvenant, regalo de un admirador, cuya documentación reproduce Cotarelo y Mori en el libro que dedica a la actriz.

nado matrimonio mixto: la dama Diana se «avasalla», como ella misma dice, y el pastor alcanza la «gloria». Por supuesto, ya en el XVII existen textos que incluyen este conflicto en su argumento. Así Carmen Hernández Valcárcel ha estudiado «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», señalando:

El conflicto que se plantea en estas comedias es, pues, de índole social: una gran dama se enamora de un asalariado suyo, amor que se considera anómalo y delictivo. [...] Se trata de transgredir la norma social de impermeabilidad de clases. En general, al final el disfraz se pone de manifiesto y no se quebranta la norma salvo en *El mayordomo* y *El perro del Hortelano* (Hernández Valcárcel, 1993: 486).

En su estudio, Hernández Valcárcel cita otras obras de Lope o atribuidas con el mismo tema: *Las burlas de amor*, *El Secretario de sí mismo*, *El Silencio agradecido*, *Arminda celosa*, *Las burlas veras* y *La hermosa fea*. La diferencia entre estas comedias lopescas y la de Vayalarde es que en las anteriores se trata de mantener el orden social de una forma u otra y en esta última no. La única forma de mantener el orden es con la muerte, motivo por el que el círculo cercano intenta el asesinato de la pareja transgresora, pero ellos escapan y se vengan con el matrimonio. Diana da su mano al pastor declarando a sus parientes que lo hace «por saber que así os irrita» (Salvo y Vela, s.a.: 40).

En el caso de las protagonistas femeninas, en el teatro del siglo XVII, era habitual, y muy apreciada por el público, la aparición de la mujer travestida.<sup>6</sup> El cambio de género, sin embargo, no solía conllevar el cambio de estamento. La dama se cambiaba por un galán, o en todo caso un paje, como en *El galán Castrucho*, no por un gracioso —haciendo un paralelismo entre la sociedad y el personaje escénico, los criados o acompañantes de aristócratas son también nobles, es decir, damas y galanes, nunca graciosos o graciosas—. En el XVII, por tanto, es raro el caso de la aparición de una dama ejerciendo el oficio de criada, pero no inexistente, y citaré como título paradigmático el de *La desdicha de la voz*, de Calderón. Sin embargo, en el XVIII, y en concreto en la serie de la que nos ocupamos, las mujeres pueden cambiar, aunque sea temporalmente, de estamento y oficio, sean nobles o criadas. Es decir, sus puestos son intercambiables. Mientras en *La desdicha* la circunstancia del cambio de estatus se vive como «trauma», en *El mágico de Salerno*, como rebelión, y en *Cuando hay falta de hechiceros* no tiene ninguna trascendencia o secuela psíquica o social. Por supuesto, algunos estudiosos pueden atribuir esta circunstancia meramente a la subversión carnavalesca en cuya celebración se inscribe la comedia de magia. Sin embargo, este tipo de consideraciones simplistas, que salvan a posteriori la estructura social —del XVIII al XXI— tienen más que ver con las tendencias ideológicas de los propios estudiosos que con la complejidad de una época difícilmente reducible a aseveraciones unilaterales y categóricas, más cuando impera una censura que hace muy difícil el acceso a la verdadera intencionalidad de los dramaturgos. Otra posible causa tiene que ver con las condiciones materiales y personales de la escenificación, es decir, con la ampliación del registro interpretativo por parte de las actrices. Actrices que cantan y bailan y no se conforman con representar siempre el mismo papel, sino que quieren probar tanto sus dotes cómicas como serias. De esta transformación en la concepción del trabajo del actor da cuenta Cotarelo y Mori al escribir la biografía de María Ladvenant —actriz cuya carrera es una buena muestra de lo dicho: empezó como graciosa y pasó

<sup>6</sup> Hay numerosa bibliografía sobre la mujer travestida en el teatro del XVII. Solo citaré el clásico estudio de Camen Bravo-Villasante: *La mujer vestida de hombre en el teatro español*.



a primera dama<sup>7</sup> sin dejar de hacer los entremeses y bailes— y, de manera indirecta, los múltiples proyectos pedagógicos del momento. Por lo tanto, los dramaturgos debían crear personajes que introdujeran innovaciones al tipo, con los que actores y actrices pudieran lucir su amplio registro interpretativo.

En el fondo, si antes establecimos la equiparación entre tipo escénico y estamento social, la confusión de los papeles de dama y criada es un reflejo de las ideas sobre las que está discurriendo la sociedad europea de este siglo XVIII (pre)revolucionario. Una de estas ideas es la de la «Igualdad» que, a mediados de siglo incluía a las mujeres, aunque a finales se las volviera a excluir —de ahí que el lema de la República Francesa use el término «Fraternidad»—. Por eso, cuando se habla en el XVIII de igualdad, se está hablando tanto de igualdad de «género» como de igualdad de «clase»,<sup>8</sup> aunque entonces no se denominen así. Por lo tanto, los planteamientos ideológicos de Salvo y Vela y González Martínez, se encuadran en una corriente netamente europea, igual que los estéticos, pues la comedia de magia, en realidad, no es un fenómeno nacional ni mucho menos, sino que tiene amplio desarrollo en Italia y Francia.

Nada sabemos todavía de la vida de don Nicolás González Martínez o de sus relaciones, como hemos dicho, al margen de las laborales, pero sus obras contienen un discurso coherente y claro. En el tema que nos ocupa, diseminadas por sus obras encontramos afirmaciones que muestran un pensamiento meditado y constante a lo largo del tiempo en pro de la igualdad de todos los hombres y mujeres. En la primera parte de *Cuando hay falta de hechiceros*, por ejemplo, el gracioso Toribio responde a Inés que le recrimina por soliloquiar, actividad indigna de un personaje bajo:

¿Pues no soy de carne y hueso,  
de manus panza, y hocicu  
corazón, libianu y bazu,  
como un príncipe? (f. 61 v.).

Este tipo de afirmaciones son frecuentes en los graciosos, aunque en este caso parafrasea prácticamente al gracioso Turín de *Afectos de odio y amor*, comedia de Calderón que sirvió a don Nicolás de inspiración para el personaje de Cristerna. Estas declaraciones pueden entenderse como una mera chanza o por su sentido literal, pero también son enunciadas por los magos plebeyos como Brancanelo o Pedro Vayalarde, cuya historia en sí misma es un alegato por la igualdad. Siguiendo con el discurso de González Martínez, es reseñable el caso de su obra *La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente y Los trabajos de Job*, refundición de una comedia de Felipe Godínez. Vega García-Luengos afirma que la obra *La paciencia de Job*, de Godínez (que después reescribiría un auto y una comedia sobre el mismo tema), es osada, disidente y transgresora de las convenciones sociales. Sobre la refundición de González Martínez, dice:

<sup>7</sup> De ahí que incluyera en su repertorio, precisamente, *La desdicha de la voz*.

<sup>8</sup> A modo de ejemplo, citaré unas palabras elocuentes de Jovellanos (1790: 58-59) acerca de Campomanes (la cursiva es mía): «Su casa, abierta siempre a la aplicación y al mérito, parecía la morada propia del ingenio, y *cualquiera* que debía a la providencia ese don celestial, estaba seguro de ser en ella acogido, apreciado y distinguido. Lemaury, el más sabio de nuestros ingenieros: Mengs, el primer pintor de la tierra: Castor, a quien tanto debió la escultura española: Rodríguez, el restaurador de nuestra arquitectura se vieron asiduamente en aquel pequeño círculo donde la ciencia y la virtud, únicos títulos de entrada, *igualaban* a los concurrentes y hacían la conversación ordinaria un teatro de erudición y una escuela de la más útil y provechosa doctrina». Estas palabras no dejan de ser paradójicas, sin embargo, teniendo en cuenta que Jovellanos impidió a su hermana María Josefa casarse con un hombre precisamente porque era de clase inferior y eso deshonoraría a la familia y, sobre todo, a él.

Por lo que concierne al contenido de la obra, el refundidor ha rebajado la carga doctrinal del modelo y potenciado aún más el mensaje social sobre la pobreza: con mayor insistencia se proclama que los potentados son tan sólo administradores de los bienes de los necesitados. Merecerá la pena analizar estas propuestas en relación con las distintas corrientes de pensamiento social en los años centrales del siglo XVIII. Es posible que haya sido este punto el que llevara a Nicolás Martínez a elegir la obra de Godínez, bien accesible a través de las sueltas impresas a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII (Vega García Luengos, 2008: 26).

En la tercera parte de *El asombro de Salamanca*, don Nicolás es aún más explícito. La acción transcurre en Italia, donde la maga se lleva a Toribio e Inés, por los mismos motivos que muchos de los intelectuales alegan. Y es que Italia es:

Una habitación, que en ella,  
no vive el escrupuloso  
melindre, que España engendra.  
Es el recato, aunque propio,  
esparcido de manera,  
que aquí pasa por obsequio,  
lo que es en España ofensa (f. 155 r.).

Un poco más adelante la maga Cristerna declara sus intenciones:

Conmigo estaréis gustosos,  
porque aquí seré la misma  
que allá, amiga y no señora;  
más que dueño, compañera;  
de modo que nunca os falte  
ni mi amor, ni mi asistencia (f. 155 r.).

La igualdad aquí está planteada con matices distintos a los de las declaraciones de los personajes masculinos de las comedias a las que hemos aludido. No solo hay una diferencia evidente por la procedencia jerárquica, que adquiere un tono más reivindicativo cuando se enuncia desde posiciones subordinadas y un tono de oferta desde una posición preeminente, como ocurre en este caso. Me estoy refiriendo a cómo se ha conceptualizado históricamente la fraternidad masculina y la sororidad femenina. Cristerna habla de amistad, compañerismo, amor y ayuda mutua. Efectivamente, las organizaciones femeninas han tendido hacia la horizontalidad y la cooperación frente la jerarquía y la competición de las masculinas. Esto se transluce en el modo de vida igualitario como denota la primera persona del plural en la explicación que da Inés a Polilla al inicio de la segunda parte:

Sabe que nos hemos vuelto  
ermitañas, a lo brujo,  
aunque nos falta lo austero (f. 108 r.).

Este planteamiento igualitario en el trato, no muy distinto al que describe Jovellanos sobre Campomanes, se evidencia en la tercera parte, cuando Toribio ofrece:

Señora, si mi consejo  
aunque digan que es de ganso,  
tomaras, yo te aseguro  
que no pasaras trabajos (f. 196 r.).

A lo que Cristerna, sorprendentemente y a pesar de todo lo que ya sabemos sobre la estereotipada estupidez del personaje de Toribio, responde:

Dí, que como llegue a ser  
razonable, y bien fundado,  
no le despreciaré (f. 196 r.).

De nuevo, en la tercera jornada de la tercera parte, cuando los italianos han descubierto que en España les persigue la justicia, Cristerna declara a Inés:

Ven conmigo  
y nada temas, si alcanzas  
que estando Toribio, tú  
y yo juntos, serán vanas  
cuantas asechanzas quieran  
ponernos sus asechanzas (f. 188 r.).

#### 4. CRISTERNA, LA DAMA CRIADA ESCENÓGRAFA

*La ciencia no es solo burguesa, sino también masculina.*  
Virginia Woolf

Como hemos dicho, en la serie *Cuando hay falta de hechiceros*, los papeles de criada y señora se mezclan y confunden, si bien todo vuelve al final a su lugar, más o menos. Esto ocurre ya desde el título: *Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos, y Asombro de Salamanca*, con sus variantes: *A falta de hechiceros quieren serlo aún los gallegos*, etc. Los gallegos que quieren ser hechiceros son tres: Cristerna, la maga de Lugo, Inés, la criada maga de Pontevedra y Toribio, el gracioso de Mondoñedo. Así pues, al contrario de otras comedias en las que el protagonismo se señala ya en la singularidad del título (*Marta la Romarantina*, *Juana la Rabicortona*, toda la serie de mágicos: *Apolonio*, *Federico*, *de Serbán*, *de Eriván*, etc.), ama y criados aparecen mezclados y revueltos en este, anunciando lo que pasará en la serie. La actitud del autor casi puede tildarse de postmoderna, pues establece un protagonismo indistinto para los tres personajes, propio de su ideología igualitaria. Dado que todos los personajes son gallegos, podríamos plantear un análisis en relación a los recientes estudios sobre el tema de la criada gallega y la xenofobia en el teatro áureo (Martínez, 2008). Aquí, la postura del autor difiere de otros planteamientos, pero entrar en este tema nos desviaría del propósito que hemos establecido.

En cuanto al tema que nos ocupa, en la primera parte de la comedia se nos relatan los antecedentes: la maga Cristerna, que ha dejado su casa para evitar un casamiento no deseado, vive como una pastora en las montañas cántabras. Enamorada de don Sebastián y desechada, le sigue hasta Salamanca, donde da inicio la comedia, y no duda en entrar a trabajar como criada en casa de la prometida de éste, doña Mencía. Trabajo que, parece ser, desempeña muy bien. Como vemos, es una historia construida especularmente sobre la de la Diana de *El mágico de Salerno*, en la que se inspira —además de en la Cristerna

de Calderón, inspirada a su vez en la reina Cristina de Suecia—. Ambas descienden en la escala social sin dudar, una por casarse, la otra por evitar el casamiento. El de Cristerna, sin embargo, no es el único caso de señora que ocupa un lugar de criada en la comedia de magia dieciochesca. En *El asombro de Jerez*, Juana la Rabicortona, la tal Juana, maga protagonista de la obra, resulta ser una criada de una gitana, que pasa a ser señora por matrimonio y que durante la comedia, aunque fuera de escena, ocupa el puesto de criada de Margarita, la enamorada de su hijo, haciéndose llamar Atandra. La diferencia en este sentido entre ambas comedias es que Juana la Rabicortona nunca aparece en escena como criada, sino que estos hechos son narrados. Cristerna, sin embargo, sí aparece desempeñando el trabajo de criada, con el consiguiente desarrollo, seguramente, en el diseño del personaje. Por otro lado, la naturaleza de los trabajos de ambas son muy diferentes.

Como hemos dicho, desde la primera escena de la primera parte sabemos por el relato que don Sebastián hace de sus cuitas a Polilla, como acabamos de decir, que Cristerna vivía como pastorcilla o serrana, como se autodefinirá ella, tras escapar de casa de sus padres cuando estos pretendieron casarla contra su voluntad. La maga, por lo tanto, aparece como una señora que ha elegido descender en la escala social a cambio de su libertad. Existe aquí un notable paralelismo con aquellas comedias del XVII en que el protagonista, hijo de algún noble perseguido caído en desgracia, vive como un rústico para evitar ser asesinado, siendo consciente de ello o ignorándolo. Así, en el XVIII un matrimonio no deseado parece equipararse a un injusto y terrible castigo (y aquí estarían de acuerdo el autor de teatro popular y el ilustrado Moratín).

Tras una primera aparición en escena, en un encuentro con su amor no correspondido, don Sebastián, sabemos que Cristerna trabaja de criada en casa de don Facundo. Por lo que dicen el resto de personajes, poco a poco vamos descubriendo que el tipo de funciones que desempeña no son otras que las de una artista escenógrafa. Mencía alude por primera vez a ella diciendo:

Esa fámula, que esmero  
es de erudición, aunque  
ha poco que la poseo,  
ha captivado en su docta  
mente, mi tímido pecho (f. 52 v.).

Después, Inés cuenta a la criada de doña Paula que tiene una compañera «que hace mil habilidades». Acto seguido sabremos en qué consisten esas habilidades, cuando Mencía explica a doña Paula que su hermano:

Proyectando está allá dentro  
con la fámula reciente,  
los preludios a un festejo,  
que le ponderan asombro (f. 53 r.).

La fiesta creada por Cristerna se celebra con ocasión del cumpleaños de doña Mencía. Es reseñable el notable parangón con las fiestas proyectadas y ejecutadas por artistas como Buontalenti y Parigi en casa de los Médici, Leonardo da Vinci en la corte de Ludovico el Moro en el XVI, o Lotti y Bianco en el XVII en la corte española, por ejemplo. Esther Merino Peral nos explica:

A finales del Cinquecento se definió la figura del Escenógrafo profesional, como la mejor expresión de las capacidades e intereses globales del artista renacentista de raíz humanístico, perfectamente formado para solventar todas las necesidades propagandísticas de los príncipes y señores de los Estados Modernos, con la creación de programas decorativos de notable erudición y técnica (Merino Peral, 2010: 10).

La naturaleza de los saberes de Cristerna se explica en la segunda parte, de nuevo, por si no quedó claro en la primera. Es Inés quien aclara a don Manuel y don Fernando:

Señores, contado en plata,  
esta es una perseguida  
belleza, porque naciendo  
noble, igualmente que rica,  
se dio a los doctos estudios,  
de matemática altiva;  
y viviendo entre pazguatos  
y tontos, (que esta semilla  
cunde gracias a Dios, tanto,  
que no hay ya donde no asista)  
por muchos prodigios suyos,  
dieron pues en perseguirla,  
y vive aquí retirada  
con su hacienda y su familia,  
encomendándose a Dios,  
y haciendo una santa vida (f. 114 r.).

Ante lo que don Manuel reflexiona:

La matemática, es arte,  
cuyo ejercicio, no indica  
pacto nigromante alguno;  
y así que se la persiga  
no es razón (f. 114 r.).

En la serie de *Pedro Vayalarde*, sin embargo, jamás se cuestiona que la magia sea otra cosa que producto del pacto diabólico, ni cuando la ejerce Pedro, ni cuando la ejerce Diana.

En el hecho de que la maga Cristerna aparezca como escenógrafa, nos interesan tres cuestiones: el que dicho trabajo lo desempeñe una mujer, la plebeyización o democratización de una práctica hasta hacía poco reservada a las élites políticas y monarquías absolutistas, y finalmente el contenido iconográfico y la semiótica del evento representado.

El de escenógrafo era un trabajo que desde el Renacimiento requería de grandes conocimientos humanísticos y técnicos y de grandes dotes artísticas. Había que ser ingeniero y pintor, entre otras cosas. Por los trabajos de Teresa Ferrer Valls sabemos que, en España, las mujeres de la corte como Isabel de Valois y la princesa Juana, en el siglo XVI, eran aficionadas a organizar fiestas teatrales y participar como actrices en ellas, pero la profesión de escenógrafo como tal siempre fue desempeñada por hombres. El que aquí lo ejerza una mujer tiene que ver, quizás, con esa tendencia a la igualdad de género que se aprecia en el XVIII y que fue tratada por Carmen Martín Gaité en su delicioso *Usos amorosos del XVIII*

en España. En realidad, el de escenógrafo es un oficio artístico y científico-técnico, y en el XVIII hubo bastantes mujeres dedicadas a estos menesteres con gran éxito, por mucho que su labor haya sido silenciada después. Existe bibliografía reciente dedicada a escribir la Historia de las mujeres científicas, como los de Eulalia Pérez Sedeño<sup>9</sup> y Margaret Alic, por ejemplo. Esta última, en *El legado de Hipatia: Historia de las mujeres en la ciencia desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX*, cuenta los casos de algunas de ellas, con obras importantes y muy conocidas, publicadas a finales de la década de los 30, por lo tanto cercanas en el tiempo a nuestra protagonista de la ficción, como Laura Maria Catarina Bassi (1711-1778), Maria Gaetana Agnesi (1718-1799) y Émilie du Châtelet (1706-1749), por citar solo algunas. También fueron muchos los hombres que incentivaron a las mujeres a realizar trabajo intelectual y científico, y se escribieron libros y revistas científicas especialmente dirigidos a lectoras femeninas. Como sabemos, en España se estaba al día en lo que ocurría en países del entorno como Francia, Italia o Inglaterra, traduciéndose frecuente y rápidamente muchas de las publicaciones que en estos países se hacían.

Otro aspecto notable es el retrato en sí de la profesión. Es preciso recordar que esta primera parte se estrenó en octubre de 1741, en el ya Coliseo de la Cruz, edificado en 1737. Los coliseos, como es bien sabido, eran teatros públicos contruidos al modo de los teatros cortesanos, como el del Buen Retiro. Había que lucir las posibilidades técnicas que el nuevo espacio ofrecía frente al corral. Lo que quiero decir es que si uno de los atractivos de estas comedias era ver las mutaciones y tramoyas, eso significa que la profesión era conocida y reconocida, tenía algún prestigio en el ámbito social, más cuando la obra del coliseo debió generar un especial interés dada la ubicación y el gran número de trabajadores de todos los oficios de Madrid que intervinieron en ella. Bien es cierto que las comedias de magia son obras de gran espectáculo, precisamente pensadas para lucir la tramoya. Pero hay una diferencia entre esta serie y otras comedias, un matiz que no hay que desdeñar. Así como en otras las mutaciones, vuelos y glorias, etc. aparecían en la fábula como obra de la magia entendida como fuerzas malignas o benéficas, aquí, por lo que hemos visto, se presenta como resultado de una preparación, como en cualquier fiesta teatral, de un trabajo y no de un conjuro. O, al menos, ese es el debate que se sostiene al final de la primera jornada, a la vista del «festejo», como lo denomina la propia Cristerna. Don Íñigo se propone, antes del comienzo: «En lo que obre esta criada, / haré reflexivo examen» (f. 56). Al ver la mutación, Juan Chamorro enseguida lo tiene claro:

Si esto,  
no es hechizo he de dejarme  
echar ocho melecinas (f. 57 v.).

Don Íñigo, después de varias sorpresas en la mutación, cuando se rompe el peñasco y se ve el sol, exclama: «Este asombro, ya la raya / de natural pasa» (f. 59). Sin embargo, para Mencía y Paula todo es escenotecnia. Mencía dice:

Paulita, ¿no ha enajenado  
tu mente aquese admirable,  
deliquio de los sentidos? (f. 59 r.).

Y Paula responde:

<sup>9</sup> Son numerosos sus libros y artículos dedicados a este tema y su bibliografía puede consultarse fácilmente online, por lo tanto no apporto títulos concretos.



Yo siento que se acabase  
tan bellísima delicia:  
¡su ciencia llega a admirarme! (f. 59 r.).

Al final, la voz masculina sentencia:

¿Pues veis asombro tan grande?  
No es habilidad, es magia,  
que esta ejecución, no es fácil  
en lo natural (f. 59 v.).

Así que al final todos juran vengarse. En realidad, la escenotecnia se confundió con la magia en muchas ocasiones, de ahí que Cosme Lotti fuera apodado «El hechicero» y Torelli «El gran mago». Pero, a menudo las propias comedias de magia inciden en esta explicación «racional» de fenómenos inexplicables. Cuando Margarita pregunta a Juana la Rabicortona, en la primera parte, quién es ella, Juana declara:

Quién ha aprendido  
en la Mágica de Porta,  
que la contiene este libro (*saca un libro*)  
a hacer mayores portentos,  
que Juana el nuevo prodigio  
de Jerez (Cañizares, 1769: 16).

Por supuesto, Juana se refiere al clásico libro *Magia Naturalis*, de Giambattista della Porta, publicado en 1558, un tratado científico de la época, en el que se explica, en concreto, el funcionamiento de la cámara oscura y la linterna mágica, típicos ejemplos de magia natural. La primera parte de *Juana la Rabicortona* se estrenó en 1741, el mismo año, por cierto, que la primera y segunda partes de *Cuando hay falta de hechiceros*.

Pasando a otro aspecto, al de la semiótica de las imágenes representadas en el escenario, debemos recordar que en la teoría contemporánea sobre el sistema narrativo de las representaciones teatrales (también del cine), se hace una triple clasificación. Así hablamos de estructuras narrativas, discursivas y asociativas. Si bien al tratar los espectáculos del XVI (Ferrer Valls, 1991; Merino Peral, 2010) y las comedias mitológicas del XVII (Neumeister, 2000) los estudiosos están de acuerdo en la importancia del contenido discursivo frente a la fábula, que tiene un carácter secundario, y así lo expone la ya citada Merino Peral a lo largo de toda su *Historia de la escenografía...*, los estudios de las comedias de magia del XVIII, sin embargo, se centran en el estudio de la fábula, desdeñando el contenido emblemático y persuasivo. Merino Peral insiste en que la tramoya, los autómatas e ingenios mecánicos, las glorias, etc., fueron usados como instrumento propagandístico, doctrinario y legitimador de las monarquías absolutistas y atribuye a Parigi la creación del «corpus de contenidos y de la semiótica de las Fiestas», y a Callot la difusión de «la iconografía celebrativa, el marco y los personajes, cuyos modelos florentinos sirvieron de referencia para la inspiración de los creadores de las Decoraciones del Poder y de la Escenografía Teatral del siglo XVII y XVIII» (Merino Peral, 2010: 25). Dado que las escenas de tramoya son las que definen el género y que eran el motivo por el que el público acudía a estas obras, dado que estas escenas se ubican a modo de fin de jornada o de fiesta, ocupando no solo todo el espacio del teatro sino gran parte del tiempo de la representación, dado que exigían un desembolso importante y se preparaban con el mayor cuidado, deduzco que

su importancia es capital en estas funciones, por mucho que su importancia narrativa sea generalmente nula, dado que no hacen avanzar la acción sino que la detienen. Propongo, pues, analizar precisamente el contenido semántico de la fiesta organizada por Cristerna al final de la primera jornada de la primera parte de la serie y su materialidad para determinar su importancia y sentido en la obra.

La fiesta que da fin a la primera jornada de la primera parte consiste, en principio, en una mutación de bosque y marina:

Al empezar el cuatro, empieza a salir de entre las olas la noche, y por las bambalinas, bajan dos ninfas. La noche llegará a la mediación igualando con ellas; traerá el trono de la noche, estrellas caladas, atrechos, y en el remate la luna; con vanidad de pájaros nocturnos, con búhos, lechuzas, murciélagos, etc. Cerrándose juntamente, toda la boca del teatro, con nubes, en que separadas aparezcan algunas estrellas (f. 58 r.).

Más tarde «se separan las nubes, unas a un lado y otras a otro» (f. 58 v.). Y después empieza «a salir la Aurora, en carro tirado de cuatro caballos blancos, y al ir dejándose ver, se van retirando la Noche y las ninfas, hasta ocultarse entre las bambalinas. Traerá la Aurora en el carro, nubes arreboladas, con ráfagas distintas, y en el foro se verá un peñasco, que coja la mayor parte de él» (f. 59 r.). Luego se rompe «el peñasco y en lo interior del foro, se ve un bellissimo sol con movimiento, ocultándose la Aurora» (f. 59 r.). Finalmente «se corre rápidamente el sol y se ve detrás Cristerna en un adorno» (f. 59 v.).

La analogía emblemática entre un gran señor y el sol, parece que fue creada por Andrea Salvadori en 1616, en la fiesta que se realizó en Florencia con motivo de la visita del Príncipe de Urbino. En este caso, Salvadori asimila al gran duque Cosme II con Apolo, dios del sol, y Parigi creó los diseños globales del festejo. Así estos señores y después los monarcas absolutos no sólo se equipararon con los héroes mitológicos y los dioses olímpicos, sino con el «Heliocentrismo de la Restauración Borbónica tras la Contrarreforma». A partir de ahora se produce «la oscilación completa de toda la sociedad estamental en torno a su rey, como atestigua la dualidad del Rey Sol, el monarca francés Luis XIV, cuyo ceremonial vital concluyó imperando en los usos y costumbres de la vida cotidiana de sus súbditos» (Merino Peral, 2010: 43).

Por otro lado, para Thomason (2005: 56) es obvio que el propósito de la construcción del Coliseo fue la emulación del Buen Retiro, cosa que quedaría patente en la elección de la obra de inauguración: *El hijo del Sol, Faetón*, de Ignacio Cerquera,<sup>10</sup> título idéntico al de la obra mitológica que Calderón escribiese para el teatro palaciego. El mismo autor recoge, junto a recibos de gastos de construcción del teatro, numerosa documentación sobre la realización de las mutaciones. Así sabemos que se hicieron cuatro mutaciones nuevas específicas para esta «fiesta». Fueron dibujadas por Pedro de Ribera (recibo de 24 de septiembre de 1737) y quizás colaboraran en el diseño «don Santiago Bonavia y su compañero, pintores, que vinieron desde San Ildefonso». La preparación de los bastidores, etc. de las mutaciones fueron realizadas por el tramoyista Juan de Dios de Ribera (recibo de 7 de mayo de 1737), y se comprometieron a pintarlas los pintores: Don Francisco Zorrilla y Luna, don Juan Bautista Simó y Manuel Santos Fernández (documento

<sup>10</sup> Actor, músico y autor de compañía, por documentos del Archivo de Madrid y los recogidos en las *Noticias y documentos relativos a la Historia y literatura españolas recogidos por d. Cristóbal Pérez Pastor*, se sabe que además escribió entremeses y sainetes, en concreto para las dos comedias de *El Mágico de Salerno*, primera y segunda partes, que se representaron en el mes de febrero de 1723 (Almacén de la Villa, 2-413-1) y otros para los autos y las representaciones de navidad.

de 18 de febrero). Los dos primeros se obligaban a pintar «las dos mutaciones enteras de templo y salón caladas con sus foros y bambalinas y tocadas a oro», y «la de jardín, cortina y segundo frontis [...] previniendo que el frontis también ha de ir tocado de oro y se les ha de dar todas las armaduras hechas vestidas de lienzo y todas las projeturas recortadas, dibujando dichos señores todo lo que fuese necesario para que quede perfectamente ejecutado». Por otro lado, Manuel Santos Fernández se obligaba a pintar «la mutación de bosque toda entera con sus foros y bambalinas [...] dándole asimismo todos los bastidores y projeturas puestas». También existe un documento de 14 de mayo de 1737 que recoge la «angulema que se ha gastado en cuatro mutaciones con sus bambalinas, foros primeros y horizontales, y su frontis con su contravoz», así como los materiales para «la cortina y reflejo del sol» (Thomason, 2005: 69-88).

En una hoja suelta sin fecha se detallan las «Demasías que se han hecho para la comedia de Faetón», entre otras, dos sillas de oro, un sol y resplandor, un carro con cuatro caballos, una manga con flores y pájaros, o siete estrellas y arco iris, reconocibles también en la comedia de la que tratamos. Ya en la segunda parte de *Marta la Romarantina*, estrenada el año anterior a la comedia que nos ocupa, se plantea una mutación semejante:

En el centro una bella tramoya, que ocupe todo el frontis del teatro, que figurará el carro del sol, tirado de sus cuatro caballos y al pie de ellos rótulos con sus nombres: Pirois, Eoo, Flegon y Etonte, y en el asiento un hombre que represente a Apolo con las riendas de los caballos en acción de gobernarlos, que a su tiempo vuelva dejando libre el asiento, para que lo ocupen Marta y Garzón (Cañizares, 1771: 43).

Nicolás González Martínez, buen conocedor de la realidad teatral, escribió una obra en la que se aprovecharan y sacara el máximo partido de los elementos ya existentes. Eso no invalida el mensaje de la imagen. Ahora bien, para proponer un posible mensaje, hay que tener en cuenta las circunstancias en las que se da. Tanto en la propia fábula de la obra como en el hecho social de asistir a esta comedia se observa un nuevo elemento de la ascendencia de la burguesía: su interés por organizar (en el primer caso) y asistir (en el segundo) a festejos antes exclusivos de la corte, y por lo tanto la «plebeyización» o «democratización» del espectáculo propagandístico. En la fábula, don Facundo es un señor, pero desde luego no un aristócrata. Su hogar es trasunto de la familia «a la moda»: Mientras su hermana doña Mencía se dedica a las letras, él parece más inclinado a las ciencias. Aún así, conserva ciertos valores propios del Antiguo Régimen pero también de los antimodernos, que tienen que ver con un planteamiento lúdico de la vida. En el XVIII, como señala Iris Zabala, la «estética surge como una ética de la producción artística, orientada hacia una ética utilitaria» (1998: 172) a la que se opondrán los libertinos. En este sentido, la organización de una fiesta barroca de la clase media, como ocurre en el desarrollo de la comedia, y la propia asistencia a la comedia, puede considerarse un exceso inútil, no carente de trascendencia política pues supone la reivindicación de todas las clases de disfrutar de los espectáculos cortesanos. Por lo tanto, si en el XVII la Fiesta Barroca fue una forma de propaganda del poder del estado moderno en el que «el componente lúdico *per se* no existió sino como mero aderezo secundario» (Merino Peral, 2011: 15), ¿cómo debe leerse la utilización de la misma maquinaria e iconografía en la comedia popular y en concreto en la comedia de magia del XVIII? ¿Hay una pérdida del sentido político y una mayor relevancia de su componente lúdico y estético, o todo lo contrario, una democratización del mensaje? ¿Qué significa para el público de la época que una mujer como la maga Cristerna ejecute espectáculos dignos de los príncipes renacentistas

para mayor gloria propia? ¿Tiene algún significado el hecho de que se apropie de la retórica de la imagen hasta entonces exclusiva de los monarcas y que ocupe el lugar de estos?

En la imagen, efectivamente, lo que puede verse es que Cristerna, una mujer, y en ese momento criada, se coloca en el lugar del dios clásico Apolo y del monarca absoluto, por tanto, eleva la magia entendida como ciencia y arte al lugar más importante, al lugar de máximo poder. Como cualquier emblema, la imagen tiene varios mensajes superpuestos. En un principio, están representados los cuatro elementos: primero tres, el agua —la mutación de mar—, la tierra —la mutación de bosque— y el aire —las nubes—, que se completará con el cuarto elemento, el fuego del sol. Alude a una consideración del macrocosmos, la totalidad de lo existente, que será gobernado por quien domina el fuego, o sea, Cristerna. Temporalmente, la imagen pasa de la noche al día, de la oscuridad a la luz. De una época de superstición a la Ilustración, el siglo de las luces. Aunque este significado no es tan simple. La noche aparece en un trono rematado por la luna, estrellas, búhos, lechuzas y murciélagos, en un principio tapado con nubes. Todos estos elementos y animales tienen varios significados simbólicos. En general están asociados al conocimiento oculto, la sabiduría femenina y la magia. Que dan lugar a un peñasco, es decir, una montaña, entre cuyos significados están los de ser morada de los dioses y camino de conocimiento, además de símbolo de grandeza. Dentro, están el sol y Cristerna. Así pues una reivindicación del conocimiento intelectual —el sol— además del intuitivo —la luna— de las mujeres. Hay también una consideración sobre el poder, su diferente conceptualización a partir de la determinación de una jerarquía espacial que no ha variado y que tiene que ver, como habíamos señalado más atrás, con quién ocupa el centro. Si en la época clásica era dios, después será el monarca absoluto y, a partir de ahora, la mujer científica y artista. Una imagen con una lectura de igualdad de género y de clase, por lo tanto, pero también anuncio de un cambio profundo que se está dando en la época, del pensamiento mágico al pensamiento racional.

Se podría objetar a mi análisis que, si bien en los siglos XVI y XVII el interés por empresas, emblemas y otra iconología es evidente, quizás el público del XVIII ya no esté acostumbrado a descifrar los significados de estas imágenes. Efectivamente se inicia una transformación en la comprensión de los fenómenos que tiene que ver con el cambio de pensamiento y el surgimiento de la ciencia moderna. Pero, precisamente por tratarse de una época liminar, todo lo relacionado con el «juego y artificio», como lo denomina Aracil (1998), vivirá una sofisticación mayor antes de su finitud. El propio Salvo y Vela alude en la segunda parte de *El Mágico de Salerno* (Salvo y Vela, s.a.: 51) a la *Iconología* de Ripa, haciendo un despliegue complejísimo en las últimas partes de la serie de emblemática aplicada a la escena. Como comentan Javier Vellón Lahoz y Pasqual Mas i Usó en su edición de *La Colonia de Diana*, obra de Vidal i Salvador «exornada» por Nicolás González Martínez,

ya desde los últimos años del XVII —cuantiosos son los testimonios de la crisis de representaciones en los corrales de comedias— se asiste a un proceso de masificación de lo que era un espectáculo cerrado y privilegio de la clase nobiliaria: los géneros de espectáculo cortesano. En el momento en que las fiestas mitológicas, las zarzuelas, las óperas, etc. salen de los locales privados a los teatros públicos, se produce una sensibilización generalizada hacia el complejo espectáculo que suponían tales manifestaciones dramáticas —maquinaria, tramoyas, música, efectos visuales, etc. (Vidal y Salvador, 1991: 25).

Pensar que el público disfrutaba de la tramoya sin entenderla es absurdo, máxime cuando la imaginería repite y desarrolla modelos anteriores perfectamente transmitidos por la tradición. Y más aún cuando el público asiste, simultáneamente, a otro tipo de espectáculos como son los autos sacramentales y comedias de santos de un lado, y las comedias mitológicas y zarzuelas de otro, donde el mensaje está precisamente en una iconografía perfectamente descifrable y muy similar a la de las comedias de magia. No es posible, en este caso, una recepción sensorial totalmente desligada del intelecto. En el caso de la fiesta analizada, el público debía entender algo. Como mínimo, veía un ejemplo del debate que se daba entre intelectuales y en las calles a favor de la igualdad de género. De algún modo, las mujeres de la cazuela podían entender que una mujer podía ser criada y saber, tener unos conocimientos que la liberaban de su servidumbre, que una mujer podía ocupar no solo el lugar de un hombre sino el de un rey. Y esto mismo volvían a verlo más adelante en la serie, cuando la criada Inés aprende a ejecutar los mismos asombros que la dama y representa, en las funciones con las que entretienen al resto de personajes, el papel de Júpiter.

Ahora bien, ¿había mujeres escenógrafas? Desde luego hubo mujeres artistas a lo largo de toda la historia, aunque carezco de datos para saber si alguna estaba trabajando en la época como pintora-escenógrafa en un teatro público, aunque sea como ayudante de su marido u otro familiar. Pero es que tampoco existen muchos datos sobre los escenógrafos del XVIII en España, como acabamos de exponer. Sí sabemos que el arte de la miniaturista Catalina Cherubini, mujer de Preciado de la Vega, tuvo gran importancia e influencia en la corte madrileña, por ejemplo. Más aún, conocemos a una actriz-dramaturga-pintora que «trabajó» en un teatro privado, el de la casa de Pedro Olavide. Me refiero a doña Mariana de Silva, duquesa de Huéscar, madre de la famosa duquesa de Alba, que nació en 1740, justamente en fechas cercanas al estreno de las tres primeras partes de la serie. Como nos cuenta el Padre Luis Coloma en su biografía del marqués de Mora —el mismo que tuvo amoríos con la divina Ladvenant—, la duquesa destacó tanto en el arte de la pintura que fue nombrada Académica Honoraria de San Fernando en 1766, «después directora también honoraria, con voz y voto, asiento y lugar preeminente» (Coloma, 1942: 73), y cuatro años más tarde propuesta como socia honoraria de la Academia de San Petersburgo. Parece posible, por lo tanto, que creara o contribuyera en las escenografías, de haberlas, del teatro de Olavide.

##### 5. INÉS, LA CRIADA PEDAGOGA

Los mencionados Toribio e Inés, y circunstancialmente Cristerna, no son los únicos criados de la serie. En todas las partes aparecen otros dos criados (gracioso y vejete) y otra criada: En total cinco graciosos/as en cada comedia. Lo que ocurre es que mientras el resto se mantiene dentro de los parámetros del tipo —tal y como han sido ya estudiados por Profeti (2008), Angulo Egea (2005 y 2008), y resto de aportaciones a las ediciones de García Lorenzo (2005 y 2008) sobre ambas figuras—, son Toribio e Inés los transgresores. Aunque al hilo de esto y enlazando con nuestra argumentación sobre el reflejo del cambio de orden social en el *dramatis personae*, es destacable el personaje de Juan Chamorro (1ª, 2ª y 4ª partes), un escribano de Santa Marta, localidad cercana a Salamanca, y amigo de don Sebastián. Aunque ejerce una profesión oficial, ni es un galán, ni un barba, ni tiene una participación anecdótica, como ocurre en otras comedias en las que aparecen este tipo de personajes. Es un personaje cómico, pero tampoco es el vejete habitual, ni un figurón.

Centrándonos en los personajes co-protagónicos, conviene señalar que Toribio cambiará de estatus en todas las partes temporalmente gracias a la magia, dentro de la

comicidad basada en el disfraz y para mayor lucimiento del actor. No ocurre lo mismo con Inés quien, sin embargo, y como hemos dicho anteriormente, llega a ser una compañera de Cristerna más que una criada confidente, al modo en que definió esta función María Gracia Profeti (2008). Eso no quiere decir que no reflexione sobre la posibilidad de cambio de estamento. Al inicio de la tercera parte, cuando unas ninfas visten a Cristerna y a ella a la italiana, argumenta:

Qué vanidad me ha engreído  
este obsequio; cosa es vieja,  
cuando la sirven, que una  
fregona se desvanezca,  
y yo sé de alguna, que  
ser poco un príncipe piensa  
tan solo para limpiarle  
el polvo de las chinelas (f. 156 v.).

En cuanto al tipo de relaciones que mantiene con otras criadas, hay que destacar que es también de compañerismo. El autor da una visión positiva del género femenino. No encontramos ningún caso de rivalidad, envidia, chismorreos, mala fe, etc., con los que la tradicional postura misógina ha caracterizado las relaciones entre mujeres. Por el contrario, es curioso que todas las mujeres de las cuatro obras, amas y criadas, se llevan bien y se dedican frecuentes y sinceras alabanzas. Incluso en el caso de rivalidad amorosa, no hay peleas ni puyas, cosa frecuente entre los galanes de la serie.

Ya señalamos que Inés es un trasunto de Nise, la criada maga de *El mágico de Salerno*. En el caso de Nise, sus dotes mágicas aparecen en la cuarta parte, a la vez que las de su ama Diana, y siempre por mandato de esta. Aunque en la página 5 anuncia «Ya vuelvo a ser hechicera», hasta el final de la primera jornada de esta cuarta parte no hará su primer portento, que consiste en animar unas estatuas gracias a su maravilloso canto:

Jaspes, a mi dulce acento  
id las durezas dejando,  
pues os influyen aliento,  
para iros animando  
las voces y el pensamiento (Salvo y Vela, s.a.: 11).

Y este prodigio volverá a repetirse, esta vez haciendo aparecer nada menos que la esfera celeste con los principales dioses olímpicos. Este tipo de magia entronca con la tradición clásica y renacentista, en las que la armonía del canto era tenida por mágica porque era trasunto de la armonía divina. Pero, como hemos dicho, la magia de Nise siempre responde a un mandato de su ama, por lo que ella se definirá como «podataria» de la misma. Por eso, en cierto momento, tras asistir a un alarde de las (malas) artes de Diana, llega a exclamar: «¡Que no pueda yo aprender, / señores, aqueste oficio!» (Salvo y Vela, s.a.: 21).

Como respondiendo a este deseo, Nicolás González Martínez crea el personaje de Inés, que además fue interpretado por la misma actriz, como veremos más adelante. Como hemos anunciado, el interés de Inés por el estudio de la magia está relacionado con el tema de la igualdad de género. Muchas son las voces que se escuchan en pro (y en contra) de la misma y que se centran en un debate sobre la educación femenina que se extenderá a lo largo de casi todo el siglo. María del Pilar Oñate, en su ya clásico libro *El*



*feminismo en la literatura española* (1938), recogía los hitos fundamentales de este debate, si bien su punto de vista no es tan feminista como anuncia el título. Por su parte, Emilio Palacios Fernández aporta una abundante bibliografía sobre el mismo en la página web del proyecto Bieses (Bibliografía de Escritoras Españolas) y ofrece una panorámica muy acertada de la cuestión en *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*.<sup>11</sup> La cuestión es que desde la *Defensa de las mujeres*, de Feijoo, pasando por *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres*, de Cubié, todo hombre y mujer con posibilidad de hacerlo deja testimonio de su opinión por escrito en el XVIII. También lo hace González Martínez por boca de sus personajes, y de un modo bastante explícito.

El hecho de que en 1741 se estrenan tres comedias de maga, las dos primeras partes de nuestra serie y la primera de *Juana la Rabicortona*, no puede ser casual. Al margen de una posible explicación en la conformación de las compañías, seguramente algún papel tuvieron las ideas sobre la igualdad de las mujeres a las que nos hemos referido. En todo caso, las ideas de González Martínez a tenor de lo que escribe en sus obras pueden considerarse «feministas», como las califica Jerónimo Herrera Navarro en su libro sobre los sainetistas. Y no solo en el sainete *La audiencia*, al que se refiere el anterior, también en *El asalto* se expresan y desarrollan contundentes planteamientos igualitarios, y sobre todo en la carta que antecede a la versión de 1767 del *Paso representado entre dos damas*, donde se defiende de las numerosas críticas que tuvo por criticar a los hombres en dicho paso de 1760.

El argumento que escriben los «defensores de las mujeres» es que la desigualdad, sobre todo la intelectual, no es un problema de capacidades, sino de educación. Y de esto se habla, y no de otra cosa, en la serie que nos ocupa al hilo de los deseos de Inés por ser maga. Así, no es extraño que lo primero que veamos en la primera parte de la misma, es «un cuarto regular de estudiante» en el que está el galán, don Sebastián, «de estudiante galán». Lo primero que (nos) cuenta es que estudia en Salamanca y por qué:

Ya sabes que desde Burgos  
mi patria, vine a esta excelsa  
universidad insigne,  
donde aspirando en las ciencias,  
la vanidad de cursarlas,  
sin el afán de saberlas:  
probar pude, que en aquél  
que por gusto a las escuelas  
asiste, sin que las busque  
para vivir en fe de ellas;  
basta, sin parecer docto,  
que hombre discreto parezca (f. 44 r.).

Este es el primero de los planteamientos sobre la educación que se verán en la obra, donde todos los personajes principales estudian una cosa u otra. Frente a este posicionamiento masculino, que podemos denominar «diletante», se sitúan las posturas «militantes» de los personajes femeninos: doña Mencía, Cristera e Inés. Cristera es autodidacta por obligación, pues las mujeres no son admitidas en la Universidad. Se ha dedicado a estudiar con ahínco los libros que ha encontrado y parece que sabe muchas más ciencias (matemáticas) que don Sebastián, lo que le permite ejecutar las actividades a las que

<sup>11</sup> Los estudios sobre la situación de la mujer son numerosos, así que no me extenderé en aportar más bibliografía.

hemos aludido, ser un personaje activo frente al pasivo galán. También doña Mencía se dedica al estudio de las letras, pero su retrato es el opuesto al de Cristerna. Si esta es una científica, doña Mencía es una auténtica y ridícula «cultilatina» que habla pedantemente en silvas. Su criada Inés, como tantos otros críticos de la época, se queja de la forma de hablar de su ama. Sus primeras intervenciones son las siguientes: «Términos tantos / y tan extravagantes, ¿quién ha oído?», «Lléveme Belcebú si te he entendido», «De oírte tan retórica, ¡mil cruces / me hago!», «Dale canela, / para mandar que traiga una vela, / ¿es necesaria tanta patarata?», y «Por no oírte me fuera a Berbería» (ff. 51v. y 52 r.). Por eso, en su primer encuentro con la otra criada, Manuela, tras criticar a su ama, alaba a Cristerna:

Inés: Ay amiga, ¿no te he dicho,

cómo compañera tengo,

que hace mil habilidades?

Manuela: ¿Qué dices?

Inés: Lo que te cuento.

A Toribio y a mí, dice

que ha de enseñarnos portentos

prodigiosos; ¿no es verdad,

Toribio?

Toribio: Ey comu si es cierto;

yo aprenderé como un gatu,

y estudiaré como un perru (f. 53 v.).

Puede verse aquí una predilección por la utilidad del estudio de las ciencias frente a las letras, cosa que también opinaban los ilustrados. En todo caso, parece que al criado Polilla no le pasa desapercibida la predisposición de Inés,<sup>12</sup> amén de la galantería:

Mas tú, que no poco asomo

tienes de hechicera, ¿cómo

no has entrado en esa trama

siquiera por enseñarte? (f. 81 r.).

Inés replica que lo hará en la segunda parte, a lo que siguen unas reflexiones de ambos graciosos sobre la estética de la propia función, que muestran el conocimiento del autor sobre la materia. Es importante reparar, en todo caso, en que el gracioso utiliza la palabra hechicera.

En sus orígenes, la magia tiene una triple dimensión (Fisher, 2011): arte, ciencia y religión. En el Renacimiento se produce un importante desarrollo del aspecto científico, aunque los proto-científicos de la época se dedicaban con igual ahínco a los estudios físico-matemáticos y químicos que a los conocimientos esotéricos, como ocurre con Newton y Kepler y, algunos de ellos, hoy día referentes en su campo, fueron perseguidos por magos, y en concreto por calcular, como Della Porta o John Dee (Contreras, 2010a: 84). En el XVIII, precisamente en la década de los 40, se produce la definitiva separación entre superstición y ciencia en España, con agrias batallas entre escépticos novatores y tradicionalistas aristotélicos (Contreras, 2010b: 148). La serie refleja la crisis del ima-

<sup>12</sup> En cuanto al interés por aprender la magia, el de Toribio e Inés es un caso casi único, aunque ya el criado Chamorro de Vayalarde intente leer un conjuro y le salga fatal. No hay constancia de esto más que en otra comedia: *El mágico mexicano*, que no se representó en Madrid. Aubrun considera que es un hecho transgresor y estoy de acuerdo, precisamente por todo lo dicho.

ginario colectivo y, mientras algunos personajes de la serie defienden la postura de los novatores, los ignorantes, sean graciosos o vejetes, reproducen las posturas conservadoras sobre el tema. Son estos personajes los que hablan de las magas como hechiceras y brujas mientras que el resto habla de ciencia. Por eso, en la segunda parte, cuando Inés explica en qué consiste la ciencia que aprende, a don Manuel le habla de matemáticas, como hemos visto, y a Polilla le dice que está

preparando los enredos  
del brujear, como es meter  
alfileres a un muñeco,  
plagar de sarna un donlindo,  
adobar un ojo a un tuerto,  
poner dientes a un buboso,  
y quitárselos a un muerto,  
que son materias del arte (f. 106 v.).

Dado que a la mujer le estuvo vedado el estudio de la ciencia y el arte, cualquier práctica de este tipo que se realizara en el ámbito femenino se consideró brujería. Hoy sabemos que las actividades de estas brujas tenía que ver también con el conocimiento científico, en concreto con la medicina, pues sus pócimas no serían otra cosa que remedios herbarios, pero en su momento se consideraron prácticas malignas derivadas del pacto diabólico, y en general relacionadas con el pecado capital de la lujuria.<sup>13</sup> Es lo que transluce las palabras citadas de Inés, quien sin duda pretende burlarse de Polilla. El caso es que ella se muestra impaciente por comenzar el estudio:

Inés: ¿Para cuándo airados cielos,  
era, convertirme en maga,  
para transformar un burro (*refiriéndose a Toribio*)  
en mico, oso, simio, o rana?  
Cristerna: Si eso deseas, bien fácil  
me es a mí enseñarte, a causa  
de que te tengo amor [...]  
Inés: Pardiez, aunque se repare,  
que a la tercera jornada,  
me meto a tomar el baño  
de hechicera, en Salamanca,  
no lo tengo de escusar;  
pues como aquél refrán canta,  
más vale tarde, que nunca (f. 86 v.).

No piensa que el estudio, como soliloquiar, esté vedado a las clases bajas, sino todo lo contrario. La explicación, seguramente, está en que en el ámbito femenino, precisamente por ser marginado, las jerarquías están muy difuminadas y amas y criadas viven de un

<sup>13</sup> Desde que Caro Baroja publicase su *Teatro popular y magia*, han aparecido múltiples estudios sobre la magia y la hechicería en la literatura hispánica de los Siglos de Oro. Son fundamentales el clásico de Antonieta Calderone: «Amore, scienza e trasgressione nella maga settecentesca», y los más recientes de Eva Lara Alberola: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro* y Ofelia-Eugenia de Andrés Martín: *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*.

modo bastante parecido. Pero también es una reivindicación de género, similar a las que se escuchan en otras piezas de González Martínez:

En que si llega a querer,  
suele hacer una mujer,  
lo que el demonio no hará (f. 80 v.).

Una vez que se ha planteado estudiar, Inés decide irse con Cristerna. Por eso, cuando al final de la comedia la maga la insta a entrar en la hoguera que les han preparado, Inés dice:

Pues eres ya mi maestro,  
seguir quiero de tus gracias  
o desgracias clandestino (f. 88 r.).

No es baladí que dé el apelativo de «maestro» a Cristerna. François Poullain de la Barre, había escrito en 1673:

Sería en verdad grato ver a una dama actuar como profesora, enseñando retórica o medicina; o verla desfilando por las calles, seguida de oficiales y sargentos; o haciendo funciones de abogado, argumentando ante los jueces; o sentada en un estrado para administrar justicia en el tribunal supremo; o conduciendo un ejército en la batalla; o hablando ante estados y príncipes como jefe de una embajada (Citado por Schiebinger, 2004: 25).

Pues eso ocurre en la comedia de magia. Las magas desempeñarán todos estos oficios: Marta la Romarantina conducirá un ejército a la batalla, Juana la Rabicortona argumentará ante un juez, y Cristerna, de la serie que nos ocupa, será profesora, abogada y criada. Pero también la criada Inés será ella misma maestra del público a lo largo de toda la obra. Y no solo disertará sobre la naturaleza falsa de los hombres a las mujeres de la cazuela sino que, si Cristerna es escenógrafa, Inés explicará el funcionamiento de la escenotecnia:

Pero pasos siento; huya  
de aquí, mas, ¿por dónde iré?  
¿Por el aire? No, que temo  
la garrucha, y el cordel;  
pues vamos con un poquito  
de escotillón esta vez,  
que aunque la tierra me trague,  
juzgo que no la haitaré (*húndese*) (f. 93 r.).

Y más adelante:

Juan Chamorro: ¿Aún no te consumió el fuego?  
Inés: Era pintado, y no pudo  
socarrar bien el pellejo (f. 95 v.).

Es decir, lo que ella aprende, lo enseña. Estoy proponiendo, pues, que la tradicional función metateatral de la graciosa puede leerse también de este modo. En definitiva,

llevar al estudio literario un cambio de paradigma que ya se ha producido en los ámbitos sociológicos y antropológicos, que consiste en «dignificar» la sabiduría de las clases marginales y bajas, y su transmisión, calificando esta como lo que es: pedagogía.

## 6. CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE ESCÉNICO DE LA CRIADA

Nos recuerda César Oliva —y de algún modo ya hemos dicho lo mismo a lo largo de este artículo— cómo durante siglos la creación de las obras dramáticas no dependía solo de la imaginación del autor «sino de las circunstancias que rodeaban a la compañía para la que escribían», y que por eso «no se puede hablar de arquetipos de la comedia española sin advertir los perfiles de los actores que los encarnaban en el escenario» (Oliva, 2005: 425).

Efectivamente, Nicolás González Martínez cumplía absolutamente con esta afirmación. Escribió, como hemos dicho, exclusivamente para la compañía de José Parra. Su relación con la misma era muy estrecha, llegando a desempeñar funciones más allá de la mera provisión de textos. Él era quien establecía los repartos, cosa que no siempre era tan automática como pueda parecer dada la estructura de la compañía. Por sus manuscritos queda claro que, al menos en ocasiones, el autor hace una propuesta previa, mientras que en otros casos se trata de una constatación a posteriori. En la tercera parte de la serie, tras la atribución de personajes a los actores, añade «o como mejor pareciese a la compañía», lo que da a entender que esta es previa a la presentación del texto a la misma.

En el manuscrito autógrafo de Nicolás González Martínez que fue propiedad de Agustín Durán y ahora se conserva en la B.N. con signatura: RES/60, aparece el reparto de la segunda y tercera partes de *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, para los estrenos en 1741-1742.<sup>14</sup> El papel de Inés lo desempeñó siempre la actriz Rosa Rodríguez, *La Galleguita*, quien también desempeñó los papeles mitológicos que aparecen en las distintas tramoyas (Noche, Júpiter, etc.), donde pudo lucir sus cualidades canoras. Cotarelo (2007: 53) incluye a Rosa Rodríguez en la lista de los artistas más brillantes de la primera mitad del siglo.

El papel de la otra criada, Manuela en la primera parte, Isabel en la segunda y Genara en la tercera, así como los correspondientes papeles mitológicos (Amore, Cupido), lo hizo Catalina Pacheco *La Catuja*, de quien dice Cotarelo (2007: 60), que era excelente en el canto y en la representación. En la temporada de 1759-60, ocuparía la parte de segunda dama, y en la siguiente temporada ya no aparece en las listas de las dos compañías de Madrid.

El papel de Cristerna, en las tres primeras partes, lo desempeñó Petronila Jibaja (1692-1763), conocida como *La Portuguesa*. Hija natural del actor Pedro Quirante, vivió y trabajó varios años en Portugal, de ahí el apodo, y volvió a Madrid rica en alhajas, ropas y adornos, parece que por haber sido amante del rey Juan V, lo que motivó también su expulsión del reino vecino. Aparece en las compañías de Madrid en 1715 y en 1728 es primera dama de la de Manuel de San Miguel. Durante varias temporadas fue primera dama en la de Parra y también llegó a ser autora de compañía. En todo caso, trabajó en los escenarios

<sup>14</sup> La primera parte de la serie se estrenó en octubre de 1741, las reposiciones señaladas por Calderone son: del 12 al 22 de febrero de 1746, en el Coliseo de la Cruz, por la compañía de José Parra, del 31 de enero al 9 de febrero de 1755 y del 13 al 19 de mayo de 1758, ambas en el Coliseo del Príncipe también por la compañía de Parra. La segunda parte se estrenó del 24 al 30 de noviembre de 1741, en el Coliseo de la Cruz por la compañía de Parra, y se repuso el 4 de febrero de 1747, en el Coliseo de la Cruz. No consta la compañía pero podemos deducir que fue también la compañía de Parra. La tercera parte se estrenó del 18 de octubre al 24 de octubre o 2 de noviembre de 1742 por la compañía de Parra, de nuevo. Calderone señala que hubo una reposición el 30 de noviembre de 1747.

de Madrid sin interrupción hasta 1750, en que cumplía 58. Cotarelo se maravilla de que el público no se cansase de ver y oír durante 35 años a la misma persona en el mismo tipo de papeles. Según José de Parra, destacaba «en los papeles tiernos» (AA.VV., 2003: 1507). Por su parte, Nipho alaba

los suaves finales de los versos de la famosa Petronila [...] Conservan los ojos que le vieron la idea de la majestad y grandeza de alma con que se mentía señora, y no señora como quiera, sino de las de primera jerarquía; todavía se siente el corazón tocado de la entereza o ternura, y de aquellos afectos dulces o fuertes que según el caso o lance excitaba, con virtud casi mágica, el asombro de los espectadores (Cotarelo, 2007: 92).

El estudio *Directoras en la historia del teatro en España*, dice que fue autora de compañía entre 1745 y 1747, y por lo tanto protodirectora, y aporta una lista de las obras estrenadas por entonces, sin recoger, sin embargo, las reposiciones de nuestra serie.

En cuanto a Toribio, lo interpretó el actor Juan Plasencia, especialista en personajes de gallegos, según Varey (1956: 413-314), y autor de una compañía de máquina real. Por los apodos de Rosa Rodríguez y de Petronila Gibaja, y la especialización de Plasencia, podemos deducir que Nicolás González Martínez decidió escribir un texto y unos papeles en que las actrices pudieran lucir sus dotes en la interpretación, el canto y el baile o la acrobacia, pero también su acento, o simplemente su origen, que todos conocían. También podemos entender el título como un homenaje a tres actores igualmente grandes y cuya jerarquía era imposible de establecer. Recordemos que la tercera dama hacía la graciosa y que María Ladvenant afirmaba en 1763 que la graciosa y el galán «son las partes más principales, que constituyen el todo de la compañía» (Cotarelo, 2007: 81). Aunque esta afirmación fuese realizada por unas circunstancias concretas, sí da cuenta de que el ordinal que se pone a los diferentes papeles no significa necesariamente una distinción jerárquica sino cualitativa, y que el favor del público no tenía porqué recaer necesariamente en los «primeros».

La cuarta parte se estrenó en fecha muy lejana: 30 de enero a 7 de febrero de 1775, por la compañía de Manuel Martínez, especializado en graciosos y gallegos, y que ejecuta el papel de Toribio. El papel de Cristerna lo hace la gallega Sebastiana Pereira, Inés lo hace María de la Chica, conocida como *La Granadina*, tercera dama, e Isabel, la señora Nicolasa, la cuarta dama. De nuevo tiene sentido el estreno de una cuarta parte de la serie que posibilitaba el lucimiento del autor de la compañía y la primera dama.

A pesar de los testimonios citados, es muy difícil hacernos una idea de cómo era el arte de la interpretación realmente en las distintas décadas del siglo XVIII, sobre todo porque está relacionado directamente con usos corporales y vocales totalmente epocales. Además, una descripción siempre es meramente intelectual, pero la recepción de la interpretación es sobre todo muscular y emocional, como ya advierte Nipho. Sí podemos, sin embargo, ofrecer algunas conjeturas. Por numerosos escritos de la época sabemos que es un teatro de gran éxito. Varios pueden ser los factores determinantes. Quizás pudo influir el espacio, siguiendo las tesis de Ian Makintosh, pero se necesitarían más estudios para poder afirmar hasta qué punto y de qué manera actuaba éste sobre la representación y el público. Sobre todo, debemos acudir a los conceptos manejados por Erika Fischer-Lichte en su *Estética de lo performativo*. La representación la crean actor y espectador, a través de lo que ella denomina el bucle de retroalimentación autopoietico. Por lo que explica la anterior cita de Nipho al hablar de Petronila Gibaja, a través de la palabra se creaba un ritmo —los suaves finales—, que debía actuar en los músculos y nervios de los



espectadores y estos de nuevo en los actores, capaz de conformar una comunidad que palpitaba y respiraba al unísono, como en cualquier auténtico ritual. Este mismo efecto tienen la música, el canto y el baile, que hacen que la corporalidad del actor —su cuerpo fenomenológico o su físico estar-en-el-mundo, como lo denomina Fisher-Lichte— se anteponga al personaje. Curiosamente, las palabras que utiliza la estudiosa alemana para hablar de la presencia del actor Gustaf Gründgens a partir de diferentes críticas son similares a las que utiliza Nipho para hablar de la Gibaja:

El actor se hace actual ante los espectadores, insoslayablemente presente por su capacidad para ocupar y dominar el espacio, mucho antes de que tenga la oportunidad de mostrar sus cualidades para interpretar a un determinado personaje. Despliega esa capacidad en cualquier papel, es decir, independientemente del personaje [...] El actor lograba no solo dominar el escenario, sino el teatro entero. Lo dominaba al afectar —de una forma, misteriosa, «mágica»— a los espectadores, al hacer que centraran toda su atención en él (Fischer-Lichte, 2011: 196).

Esta es, pues, otra de las características fundamentales del arte de la interpretación de las que eran plenamente conscientes los espectadores: una poderosa presencia escénica. Además, esos «afectos» que tocaban el corazón y causaban asombro, hablan de un manejo de las emociones muy depurado. Por recientes estudios de Guadalupe Soria y Fernando Doménech sabemos que, según avanza el siglo, este aspecto se irá haciendo cada vez más importante.

Después de lo dicho acerca de la confusión de papeles de dama y criada, es evidente que considero que estas características no son solo propias de la dama, sino también de la graciosa. De hecho, una crítica de Nipho a la *Ladvenant* precisamente tiene que ver con esto:

Esforzó demasiado lo festivo, y los aires del desenfado; no me admira, entendió más literal de lo que convenía al poeta; pero debió de considerar que Margarita era una casi interina Duquesa de Ferrara, a quien no le venían bien dejos de petimetra, ni burlas y meneos de abanico de alguna *turbia D<sup>a</sup> Clara* [...] Bastará que quiera contenerse para hacer un grande papel en nuestras representaciones (Cotarelo, 2007: 95).

Luego, este modo de interpretar mezclando lo dama y lo criada se hará costumbre social y se hablará de majeza y manolería. El rasgo específico de la graciosa, como es obvio, será el de la comicidad, así como el de la dama la majestad. María Angulo (2005: 412) explica: «A medida que se imponen los valores y principios burgueses, el espectador del Setecientos irá modificando sus gustos y aproximándolos a otro tipo de comicidad acorde con los nuevos tiempos y directamente relacionada con la sensibilidad moderna». Efectivamente, pero todavía en los años 40 la comicidad tiene una gran medida de «chocarrerías» y «chistes obscenos», como describe Leandro Fernández de Moratín el trabajo del gracioso en el libro que escribió sobre la vida de su padre, que seguramente no quedaban en lo verbal. En sucesivas funciones vemos como esas expresiones y chistes se van tachando en los manuscritos y sustituyendo por versos más insulsos o inocuos. Justamente, este rasgo característico de los graciosos se irá diluyendo, sobre todo en las graciosas, al hacerse la comicidad más pacata. Al desaparecer su especificidad, la aparición del personaje se va haciendo anecdótica. Es el caso de Domona de *El mágico de Serván* (o *Eriván*). Así, si la confusión de papeles de ama y criada anunciaba el derrumbe de la

sociedad estamental y la posibilidad de la igualdad social, al final todo quedará en que todas las mujeres harán el rol de criada con púdicos ademanes de dama. Ese papel será el que represente la actriz decimonónica, en consonancia con el papel subordinado de la mujer en el contexto social. Esto tendrá consecuencias también en el uso del cuerpo de la actriz. Judith Butler dijo que son los actos performativos los que constituyen el género y, como dice la filósofa Lisa Wade, una persona femenina empequeñece y contiene su cuerpo, se asegura de que no ocupa mucho espacio ni se impone, anda y se sienta de manera encorsetada y de este modo muestra falta de poder. Es decir, actuar femenino significa interpretar la sumisión. El psicólogo Andy Yap comprobó en experimentos de laboratorio cómo las posturas corporales «expandidas» que se suelen relacionar con la masculinidad proporcionan a cualquiera sensación de poder y le capacitan para actividades osadas e, incluso, delictivas. Con todo esto quiero decir que quizás parte del papel protagónico de la mujer en el XVIII esté relacionado con una forma de usar el cuerpo en el escenario que tiene que ver, a su vez, con la presencia, la visibilidad, el uso y dominio del espacio, aspecto en el que hay que seguir investigando, pero que tiene que ver con los dos oficios que desempeña la criada maga: el de escenógrafa, por la creación de los significados y las jerarquías espaciales, y el de pedagoga, por el tipo de relaciones que se establecen entre la actriz y el espectador en ese espacio.

## 7. CONCLUSIÓN

El devenir de la historia nos ha hecho olvidar que a mediados del siglo XVIII, en la transición del Antiguo Régimen a la sociedad de clases, se creó en la sociedad y en la escena un estadio liminar, casi una *zona autónoma temporal*, como diría Hakim Bey (2007), en todo caso un mundo de potencialidades que tuvieron su materialización tanto en la vida cotidiana como en la escena, si bien el mundo burgués trató de borrar todos sus vestigios, a través del silenciamiento, como es el caso de González Martínez, y a través del desprestigio, como es el de Salvo y Vela.

El teatro de espectáculo no es una degeneración de la comedia áurea, sino que supone la democratización de un espectáculo de corte, la apropiación de los mecanismos y la subversión de la retórica del poder del Antiguo Régimen. Por lo tanto, un teatro de ideas, de nuevas ideas, quizás demasiado «libres» para la ideología liberal, que tanto combatió la imaginación. Partiendo de esta tesis, el personaje de la criada adquiere otro relieve. Mirando hacia la luz de la razón, la criada se ve a contraluz, reducida a silueta. En este trabajo hemos intentado sacar el personaje al sol o, más bien, literalmente sobre el carro del Sol.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Comedias:*

Para evitar una bibliografía desproporcionada, no indico la edición de todas las comedias cuyos títulos se nombran, ni todas las ediciones de un mismo título sino, exclusivamente, la edición de las comedias de las cuales se cita algún fragmento.

CAÑIZARES, José de (1769), *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, 1ª parte, Valencia, Imprenta de Viuda de Joseph de Orga. Disponible online en <<http://digibuo.sheol.uniovi.es/pdf/1086747.pdf>>.

——— (1771), *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina*, 1ª, 11ª partes, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada. Disponible online en <<http://bvpb.mcu.es>>.

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás (s.a.), *Cuando hay sobra de hechiceros quieren serlo aun los gallegos, y Asombro de Salamanca*, 1ª, 2ª y 3ª parte, BNE Signatura: Mss. RES/60. Disponible online en <www.bne.es>.
- SALVO Y VELA, Juan (s.a.), *El mágico de Salerno Pedro de Vayalarde*, 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª parte, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada. Disponible online en <www.cervantesvirtual.es>.
- SHAKESPEARE, William (1996), *Como gustéis*, Madrid, Cátedra.

*Estudios:*

- AA.VV. (2003), *Directoras en la Historia del Teatro Español*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- AGACINSKI, Silvine (2008), *Metafísica de los sexos: masculino/femenino en las fuentes del cristianismo*, Madrid, Akal.
- ALIC, Margaret (2005), *El legado de Hipatia: Historia de las mujeres en la ciencia desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, Javier BLASCO, Ermanno CALDERA y Ricardo de la FUENTE (eds.) (1992), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2011), *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, CSIC.
- ANDIOC, René (1988), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- ANDRÉS MARTÍN, Ofelia-Eugenia de (2006), *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ANGULO EGEA, María (2005), «El criado en el teatro español del siglo XVIII», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: El gracioso*, Madrid, Fundamentos, pp. 383-412.
- (2008), «De criada a camarera: El personaje de la graciosa en el teatro español del siglo XVIII», en Luciano García Lorenzo, (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos, pp. 265-294.
- ARACIL, Alfredo (1998), *Juego y Artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra.
- BEY, Hakim (2007), *Zona Autónoma Temporal*, Barcelona, Anagal.
- BLAS BRUNEL, Alicia y Ana CONTRERAS ELVIRA (2013), «El personaje femenino en el teatro ilustrado, o el NO de las niñas», Madrid, *ADETeatro*, nº 145, Abril-Junio, pp. 146-158.
- BRAVO-VILLASANTE, Camen (1976), *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- BUCK, Donald C. (1986), «Juan Salvo y Vela and the Rise of the Comedia de Magia: The Magician as Anti-Hero», *Hispania*, Vol. 69, No. 2, pp. 251-261.
- BUTLER, Judit (1998), «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate feminista*, año 9, vol. 18.
- CALDERA, Ermanno (ed.) (1983), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni.
- (1992), «La fórmula de Salvo y Vela», en Joaquín Álvarez Barrientos, Javier Blasco, Ermanno Caldera y Ricardo de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, pp. 321-340.
- CALDERONE, Antonietta (1983), «Amore, scienza e trasgressione nella maga settecentesca», en Ermanno Caldera (ed.), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, pp. 147-164.
- CARO BAROJA, Julio (1974), *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente.
- COLOMA, Luis (1942), *El Marqués de Mora*, Madrid, Razón y Fe.
- CONTRERAS ELVIRA, Ana (2010a), «John Dee, un mago en el teatro de Shakespeare», *ADETeatro*, nº131, Julio-Agosto, pp. 83-94.

- (2010b), «Ciencia y magia en el teatro español del Siglo XVIII», *ADETeatro*, nº132, Septiembre-Octubre, pp. 145-155.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2007), *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández*, «La Tirana», Madrid, ADE.
- COULON, Mireille (2012), «El teatro breve en el siglo XVIII. El sainete», en Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Lleida, Universidad, pp. 177-196.
- CUBIÉ, Juan Bautista (1768), *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres, con un catálogo de las españolas que más se han distinguido en ciencias y armas*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez de Soto.
- FEIJOO, Benito Jerónimo (1726), «Defensa de las mujeres», en *Teatro Crítico Universal*, tomo primero. Edición digital en <<http://www.filosofia.org/bjf/bjftooo.htm>>.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás (ed.) (1821), *Obras póstumas de don Nicolás Fernández de Moratín. Entre los Arcades de Roma: Flumisbo Thermodonciaco*, Barcelona, Viuda de Roca.
- FERRER VALLS, Teresa (1991), *La práctica escénica cortesana de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis.
- FISCHER, Ernst (2011), *La necesidad del arte*, Barcelona, Península.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) (2005), *La construcción de un personaje: El gracioso*, Madrid, Fundamentos.
- (2008), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos.
- (2012), *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Fundamentos.
- GOTOR, José Luis (1983), «El máxico de Salerno», en Ermanno Caldera (ed.), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, pp. 107-146.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen (1993), «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, pp. 481-494.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid-Barcelona, Fundación.
- (2009), *Petimetres y majos, saineteros madrileños del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones del Orto.
- JOVELLANOS, Melchor Gaspar de (1790), *Elogio de don Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio don Gaspar Melchor de Jovellanos, en la Junta ordinaria del sábado 19 de enero de 1788*, Madrid, Viuda de Ibarra.
- KLEINERTZ, Rainer (ed.) (1996), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel, Reichenberger.
- LARA ALBEROLA, Eva (2010), *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universidad de Valencia.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana (2007), *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid, Arco Libros.
- MACKINTOSH, Ian (2000), *La arquitectura, el actor y el público*, Madrid, Arco Libros.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1994), *Usos amorosos del XVIII en España*, Madrid, Anagrama.
- MARTÍNEZ, Ramón (2008), «Tontas y gallegas en el teatro breve del Barroco», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos, pp. 201-220.
- MERINO PERAL, Esther (2010), *Historia de la escenografía en el siglo XVII: Creadores y tratadistas*, Sevilla, Universidad.
- NELKEN, Margarita (1930), *Las escritoras españolas*, Barcelona, Labor.
- NEUMEISTER, Sebastián (2000), *Mito clásico y ostentación, los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger.

- OLIVA, César (2005), «El personaje del gracioso y su comicidad», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: El gracioso*, Madrid, Fundamentos, pp.425-438.
- OÑATE, María del Pilar (1938), *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (2002), *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Laberinto. Edición digital en <[www.cervantesvirtual.es](http://www.cervantesvirtual.es)>.
- (2013), «Bibliografía General de Escritoras Españolas del Siglo XVIII», en: <<http://www.bieses.net/emilio-palacios-fernandez/>>.
- PROFETI, Maria Grazia (2008), «Funciones teatrales y literarias de la graciosa», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos, pp. 59-71.
- SCHIEBINGER, Londa (2007), *¿Tiene sexo la mente? Las mujeres en los orígenes de la ciencia moderna*, Madrid, Cátedra.
- THOMASON, Phillip B. (2005), *El coliseo de la Cruz 1736-1860. Estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España XXII*, Woodbridge, Tamesis.
- VAREY, J. E. (1957), *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1998), «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72, pp. 11-34.
- VIDAL I SALVADOR, Manuel (1991), *La Colonia de Diana*, edición, introducción y notas de Javier Vellón Lahoz y Pasqual Mas i Usó, Kassel, Reichenberger.
- WADE, Lisa (2013), «Gender and the body language of power». Disponible online en <<http://thesocietypages.org/socimages/2013/09/10/gendered-and-the-body-language-of-power/>>.
- ZAVALA, Iris M. (1998), «El libertinaje: “La hora de la libertad”», en Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández (eds.), *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Ámsterdam, Ropodi, pp. 169-184.